

DOSSIER THÉMATIQUE :

L'adaptation comme phénomène transmédiatique :
du roman, au théâtre, à la télévision

CONTEXTE, RÉCEPTION ET INTERMÉDIALITÉ DANS L'ADAPTATION DES MAINS DOUCES

de Tawfik el-Hakim

Yasmine Haggag

Université d'Alexandrie

ABSTRACT | De la pièce de Tawfik el-Hakim (1954) au film de Mahmoud Zoulficar (1963), *Les mains douces* mettent en jeu l'adaptation de la scène à l'écran et du contenu au contexte socio-historique. Après avoir situé la pièce puis le film dans leurs contextes culturel et socio-historique, l'étude s'attarde sur le travail de l'adaptation en traitant de près le registre de langue, les personnages, l'intrigue, les cadres et la musique, dans le but d'examiner les diverses transformations opérées pour une meilleure réception du film.

MOTS-CLÉS | Adaptation – Intermédialité – Théâtre et société – Réception – Tewfiq el Hakim.

ABSTRACT | From the play by Tawfik el-Hakim (1954) to the film by Mahmoud Zoulficar (1963), *Soft Hands* involves adapting the scene to the screen and the content to the socio-historical context. After having placed the play and then the film in their cultural and socio-historical contexts, the study focuses on the work of the adaptation by dealing closely with the language, the characters, the plot, the settings and the music, in order to examine the various transformations carried out for a better reception of the film.

KEYWORDS | Adaptation – Intermedality – Theater and Society – Reception- Tewfiq el Hakim.

A l'origine du film *Les mains douces* avec les stars Ahmed Mazhar, Sabah et Salah Zoulficar, réalisé en 1963 par Mahmoud Zoulficar, se profile la pièce de théâtre éponyme publiée par Tawfik el-Hakim en 1954. Ce film est l'un des plus importants de l'histoire du cinéma égyptien, non seulement grâce à son succès populaire mais aussi parce qu'il met en avant des valeurs sociales constituant une rupture d'avec le contenu du cinéma égyptien d'avant les années 1960. La pièce vante les politiques de Gamal Abd el-Nasser et insiste sur les valeurs socialistes de son nouveau régime. D'où l'intérêt de l'étude de l'adaptation des *mains douces*, car il ne s'agit pas uniquement du passage de la scène à l'écran, mais aussi bien de l'adaptation de son contenu au contexte socio-historique. Nous nous pencherons sur les enjeux de l'adaptation pour observer le passage du dialogue théâtral au scénario filmé, des actes aux séquences, de la scène au cadre, de l'acteur sur scène au personnage filmique. Nous nous interrogerons également sur la nature des transformations conditionnées par le contexte socio-historique .

Nous commencerons par situer la pièce dans son contexte culturel et historique en général, ainsi que dans le contexte de l'industrie du cinéma de l'époque. Ensuite, nous examinerons le travail de l'adaptation sur le plan du contenu narratif et textuel, notamment : le registre de langue, les personnages et l'intrigue, ainsi que sur le plan spécifiquement cinématographique, particulièrement les images et la musique, dans le but d'identifier les transformations saillantes opérées lors du passage de la pièce au film.

Le théâtre de la société

Le contexte de la conception de la pièce est éclairé par une histoire que relate Richard Long. Selon lui, Gamal Abd El-Nasser, alors premier ministre, a refusé la suggestion de son ministre de l'Éducation de renvoyer Tawfik el-Hakim, employé du ministère accusé d'être peu productif. Nasser a même suggéré qu'el-Hakim soit élu à l'Académie de la langue arabe en 1954. Dans sa *philosophie de la révolution*, Nasser fait allusion au roman d'el-Hakim *Le retour de l'âme* (1933) et reconnaît l'importance de l'écrivain dans son propre cheminement intellectuel.¹ *Les mains douces* seraient donc une réponse aux faveurs de Nasser car le dramaturge y fait vivre le modèle prôné par la révolution et ses valeurs socialistes. Cependant, le dramaturge semble critiquer entre les lignes, certains aspects des politiques post-révolutionnaires auxquels nous reviendrons.

Les mains douces sont celles du prince Farid qui n'avait jamais eu à travailler jusqu'au jour où sa fortune avait été confisquée, suite à la révolution égyptienne de 1952. Le prince vit seul dans son palais et n'a le droit ni de le vendre ni de le louer. Il a chassé sa fille aînée Mervat après son mariage avec Salem, que le prince juge indigne de joindre la famille, vu son métier de mécanicien. Pour rompre sa solitude, il invite dans son palais le Dr. Hammouda, docteur ès

¹ LONG, Richard, *Tawfiq al Hakim: playwright of Egypt*, London: Ithaca press, 1979, pp. 65-66.

lettres au chômage rencontré un soir par hasard sur la corniche du Nil. L'amitié du Dr. Hammouda va progressivement aider le prince à se réconcilier avec la nouvelle Égypte révolutionnaire et à accepter son nouveau statut social. Face à son chômage, Farid publie une annonce offrant de partager sa résidence avec d'autres -et non de la louer- en échange du service et des repas. Pour le convaincre d'accepter les nouvelles valeurs sociales de l'époque, Karima, la sœur de Salem, répond à l'annonce en compagnie de son père et va instiller les valeurs du travail et du respect des limites d'un budget modeste pendant son séjour chez le prince. Celui-ci tombe amoureux de Karima et supplie Salem d'accepter leur mariage. Pour être digne de cette union, le prince devra travailler et Salem lui propose de diriger l'un de ses magasins.

Salem occupe une place importante dans la pièce car il reproduit les idées promues par Nasser lui-même et agit en tant que chef de la famille, tout comme Nasser agissait comme le père de la nation nouvellement indépendante². Cependant, le discours de Salem et ses conseils sont aliénants, car adoptant un style didactique trop direct. Selon Badawi, le style de la pièce dans sa totalité est dénué de subtilité et souffre d'un excès de naïveté.³ Écrite deux ans seulement après le coup des Officiers libres de 1952, la pièce est probablement destinée à contribuer à la propagande en faveur de la révolution menée par Nasser. En revanche, Richard Long interprète le dénouement où le prince et le docteur finissent par travailler pour Salem, comme une critique masquée du népotisme.⁴ Aussi le dramaturge relève le problème du chômage répandu malgré la démocratisation de l'accès à l'université, et s'interroge sur la valeur du savoir et du travail : lequel des deux la société devrait-elle valoriser ? La pièce n'a pas eu de succès lors de sa création, à cause de l'ambiguïté de ses desseins idéologiques et du manque de finesse de son discours.

Dans l'ensemble de l'œuvre d'el-Hakim, la pièce appartient au théâtre dit « de la société ». Après avoir écrit un théâtre qui reposait sur l'adaptation d'œuvres occidentales tirées surtout du répertoire théâtral classique, el-Hakim professe que le théâtre doit participer du rôle du penseur dont la mission est d'éveiller la conscience des peuples.⁵ Selon lui, le théâtre est la forme artistique qui s'adresse de la façon la plus directe et rapide au public, malgré les obstacles structurels et contextuels.⁶ Son théâtre a donc visé, en tout et pour tout, à pointer du doigt le vécu de la société et ses fluctuations.

2- LONG, Richard, *op. cit.*, pp. 153-154.

3- BADAWI, M. M., *Modern Arabic drama in Egypt*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 62.

4- LONG, Richard, *Op. cit.*, p. 154.

5- الحكيم، توفيق، نظرات في الدين والثقافة المجتمع، القاهرة: المكتب المصري الحديث، ١٩٧٩، ص ١٢٩.

6- الحكيم، توفيق، فن الأدب، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص ١٣٣.

De la scène au grand écran

A partir des années 1950, el-Hakim devient l'un des auteurs les plus adaptés au cinéma avec Naguib Mahfouz, Youssef El-Sibai et Ihsan Abd el-Kouddous, selon l'histoire que retrace Mahmoud Kassem dans le livre consacré par l'IMA au centenaire du cinéma en Égypte.⁷ Les divers films s'inspirent autant du théâtre d'el-Hakim que de ses romans et nouvelles. Sans prétendre avoir établi une liste exhaustive de ces adaptations, nous comptons non moins de douze films basés sur l'œuvre d'el-Hakim, dont la liste se trouve en annexe, sans compter les films et feuilletons télévisés.

En 1954, deux ans après la révolution égyptienne qui a déposé le roi et proclamé la république, Tawfik el-Hakim écrit la pièce *Les mains douces*. Celles-ci ont été adaptées au grand écran par Mahmoud Zoulficar en 1963. Ce réalisateur avait déjà adapté d'el-Hakim le roman *Le lien sacré* en 1960 et adaptera plus tard sa pièce *La sortie du paradis* en 1967. Scénariste du *lien sacré*, Youssef Gohar a également écrit le scénario des *mains douces*. En plus du même réalisateur et du même scénariste, la star Sabah vedette du *lien sacré*, est aussi la vedette des *mains douces* où elle joue Karima.

A partir des années 1950, l'adaptation de la littérature arabe par le cinéma égyptien a pris le dessus sur les ouvrages occidentaux comme sources littéraires des films. En 1957, l'Organisme de soutien du cinéma a été créé pour encourager la diffusion des films arabes en Égypte et à l'étranger et fut ainsi la première organisation publique de soutien au cinéma dans le monde arabe. En parallèle, plusieurs concours officiels ont été lancés afin de promouvoir la production cinématographique nationale, avec l'exigence que la production des films soumis soit au moins à 50% égyptienne.⁸ En 1959, l'Institut supérieur du cinéma a été fondé.⁹ Ce contexte favorisait la production de films plus en phase avec l'image de l'identité nationale au lendemain de l'indépendance.

En 1963, *Les mains douces* figurent parmi les premiers films produits par le secteur public qui s'était retrouvé, après 1952, en possession de nombreuses sociétés de cinéma nationalisées.¹⁰ Ce secteur véhiculera une nouvelle conscience idéologico-culturelle de la classe moyenne, qui devient la classe dominante et remplace la société des princes et des grands propriétaires de l'époque monarchique. Le secteur public du cinéma sera le vecteur de valeurs socio-culturelles comme le respect du travail et la célébration du rôle social des paysans et des ouvriers. N'empêche que cette représentation des transformations sociales soit une manifestation d'une lutte politique menée par la nouvelle classe moyenne dirigeante.¹¹

7- KASSEM, Mahmoud « Adaptation, égyptianisation et « remake » » in WASSEF, Magda (dir.), *Égypte, 100 ans de cinéma*, Paris : Institut du monde arabe, 1995, p. 238.

8- *Ibid.*

9- *Ibid.*

10- *Ibid.* pp. 30 et 118.

11- *Ibid.* pp. 190, 195 et 196.

Face à ce cinéma, un autre, parasite et populiste met en image la vie des couches populaires à travers des histoires sensationnelles et mal construites qui attirent un grand public sans avoir de prétentions artistiques. C'est un cinéma créé par et pour une nouvelle classe sociale parasite qui émerge au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, la classe des nouveaux riches, enrichis entre la fin de la guerre en 1945 et le mouvement des officiers libres de Nasser en 1952, grâce à la bourse de coton.¹²

Cette lutte des classes favorise la naissance d'un cinéma promu notamment par le secteur public qui bouleverse les représentations sociales d'avant 1952. Quelques années après la proclamation de la république, l'ouvrier -tel que dans les *mains douces*- est représenté sur l'écran égyptien comme celui qui est digne d'habiter un palais et qui se charge de financer un prince déchu dont le nom et les décorations n'ont plus aucune valeur.

L'adaptation : processus technique et artistique

Nous analyserons brièvement certains éléments qui marquent le passage de la pièce à l'écran, à savoir la langue employée, les personnages, l'intrigue, le contenu de certains plans et la musique. Le film *les mains douces*, reprend de la pièce les personnages, des moments clés de leurs vies et deux lieux : le palais du prince et la Corniche du Nil. C'est sur cette corniche, près du vendeur de maïs, que le prince rencontre le docteur. C'est dans le palais qu'arrivent les nouveaux riches pour partager la résidence avec le prince en échange des repas et du service, et qui seront remplacés par Karima, la belle-sœur de la fille du prince, belle femme issue de la classe prenant le culte du travail très au sérieux.

Le registre de langue

Selon Somekh, Tawfik el-Hakim employait dans les années cinquante une langue plutôt classique indépendamment de la nature du thème traité, notamment dans l'intention de satisfaire les membres de l'Académie de langue arabe. C'est en effet le cas dans *Les mains douces*. Par ailleurs, la plupart de ses pièces à l'époque étaient destinées à la presse et non à la scène.¹³ Selon Berque, la langue d'un auteur tel que Taha Hussein exprimait la « *dichotomie sociale* » de l'Égypte dans un style plutôt académique, voire « bourgeois », contrairement au style des écrivains du « réalisme socialiste » tel Youssef Idris. Tawfik el-Hakim reste partagé entre les deux tendances.¹⁴

12- *Ibid.* pp. 195-196.

13- SOMEKH, Sasson, *Genre and Language in Modern Arabic Literature*, Studies in Arabic Language and Literature, volume I, Wiesbaden : Otto-Harrassowitz, 1991, pp. 41-45.

14- BERQUE, Jacques, *L'Égypte : Impérialisme et révolution*, Paris : Gallimard « Bibliothèque des sciences humaines », 1967, p. 682.

Dans le film, le scénariste a rendu le niveau de langue du dialogue proche du dialecte égyptien avec lequel le spectateur moyen est familier, et il a évité les méandres de la langue arabe soutenue. C'est par ce souci qu'il omet complètement tout le discours grammatical de Dr. Hammouda, spécialiste en prépositions arabes classiques.

Pour accentuer le comique, il ajoute aux répliques du prince un tic de langage : Farid répète constamment l'exclamation « خونة » (« traîtres » !) faisant ainsi allusion au point de vue de l'aristocratie déchue qui voit dans la révolution du peuple une trahison à son égard. Le tic couvre l'aristocratie de ridicule, puisque les acteurs de la révolution se perçoivent comme œuvrant pour une restitution naturelle des droits à la grande majorité des citoyens. Évidemment, ce tic ne devient comique que lorsque le public visé n'adhère pas à la pensée du prince.

Youssef Gohar a aussi changé le nom de l'hôtel où résidait le docteur de « الكوكب المنير » (L'astre reluisant) à « لوكاندة الأمراء » (Hôtel des princes) pour créer un effet ironique en associant le nom de son modeste hôtel à l'univers d'un prince déchu et d'une classe sociale dont le rang ne correspond plus à la situation postrévolutionnaire. Ainsi, bien qu'il soit appelé « des princes », l'hôtel est en effet dans un état délabré.

Les personnages et l'agencement de l'intrigue

Le personnage principal de la pièce est le prince Farid qui devient dans le film, le prince Chawkat. Le changement du nom en « Chawkat » sert à mieux ancrer le personnage dans la société reconnue par le public comme l'ancienne classe dirigeante, qui était d'origine turque. Dans la pièce, le personnage hautain et dédaigneux se transforme instantanément quand il tombe amoureux de Karima et, après une vie oisive, il se trouve passionné par le travail aussi bien manuel qu'intellectuel. Or une volteface si soudaine est peu convaincante pour le spectateur de cinéma. Plusieurs contraintes qui s'imposent à la représentation théâtrale ne s'appliquent pas au récit filmique. Le théâtre, lié strictement au champ scénique et au temps direct de la performance, est obligé d'aller vers l'essentiel et d'atteindre rapidement le dénouement, quitte à laisser tomber des épisodes qui peuvent être suggérés au lieu d'être montrés.¹⁵ Dans le film, le déplacement facile de la caméra et la multiplicité des angles de prise de vue donnent l'occasion au spectateur de suivre de près les personnages. Le cinéma jouit de la liberté de montrer ce que le théâtre est contraint de suggérer ou d'ignorer.

15- « Les contraintes strictes que lui dicte la scène l'obligent [le théâtre] à aller vers l'essentiel, à suggérer plutôt que dire, jouant de façon formidable sur l'imagination d'un public pris à partie, tandis qu'au cinéma tout est déjà inscrit sur la pellicule » p. 118, FLICKER, Corinne, « Des coulisses à l'écran : Macbeth (1971) de Roman Polanski, ou les excès du réalisme », in HOFFERT, Yannick et KEMPF, Lucie (dir.), *Le théâtre au cinéma : adaptation, transposition, hybridation*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2010, pp. 95-118.

De ce fait, la gradation dans la transformation du prince entraîne un ajout de nombreuses séquences au film qui s'avèrent indispensables bien qu'inexistantes dans la pièce. Dans le cinéma, le processus de transformation est primordial. Le théâtre est focalisé sur *le coup de théâtre*, pour ainsi dire, c'est-à-dire sur le changement lui-même. Quant au cinéma, il est focalisé sur les étapes qui préparent le changement attendu avec enthousiasme par le spectateur et sur le parcours du personnage en vue d'atteindre un objectif défini.¹⁶ En même temps, la performance de l'acteur est supposée inciter le public du cinéma à adhérer aux valeurs du film et à attendre impatientement le résultat de cette transformation.

Contrairement au théâtre où l'acteur est le seul maître du jeu, au cinéma, la performance de l'acteur dépend d'autres éléments comme la mise en cadre, le montage, et la musique. André Helbo résume ainsi la comparaison : « Au théâtre, la présence physique du comédien s'impose dans l'espace socio-matériel du spectateur (mais non dans le même univers fictif) ; au cinéma, l'acteur fait partie d'un espace qui « compose » avec lui, il s'y intègre au même titre que le paysage, les objets, les personnages. »¹⁷ Plusieurs séquences sont ajoutées dans le film premièrement, parce que la construction du personnage suppose qu'il soit comparé et connecté à d'autres personnages, et deuxièmement, pour créer des confrontations, c'est-à-dire des expériences douloureuses qui peuvent mener le héros à des révélations sur sa véritable situation et son véritable être : $F \times A = T$ (*Faiblesses x confrontation pour accomplir Action = Transformation*)¹⁸

En amont, la forme en 4 actes valable au théâtre devient inadéquate et réductrice au cinéma. Le film ne suit plus une division catégorique des temps forts de la narration mais il s'enchaîne de façon plus naturelle et l'adaptateur a le pouvoir d'ajouter, d'omettre et de manipuler plus librement les séquences et les transitions.

Outre les plans d'ensemble du Caire et les travellings que nous aborderons plus tard, la première séquence du film introduit un maître et un valet dans un rapport de force traditionnel qui se lit dans les attitudes des personnages (la révérence du valet, sa course pour recevoir le maître, l'attitude hautaine de ce dernier), dans les signes concrets de noblesse (le palais, la voiture rouge) et de servitude (l'uniforme du valet), au niveau verbal (les adresses de noblesse (ex : Son altesse), les verbes impératifs employés par le prince et au niveau du son (le klaxon de voiture pour appeler le valet)... Et au niveau de l'image, dans la présence du noble assis au premier plan et du valet debout caché par le premier (**Figure 1**). Cet état de fait présenté au début est très habituel dans beaucoup de productions d'avant 1952. Il est vite renversé dans la séquence suivante : un valet debout devant un portrait du père du prince le fixe du regard. Il porte une moustache qui ressemble à celle de l'illustre père. De plus, les couleurs des habits des deux personnes sont assez similaires et pour comble, le valet essuie

16- Cf. TRUBY, John, *Op. cit.*, pp. 12-13.

17- HELBO, André, *L'adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris : Armand Colin, 1997, pp. 46-47.

18- TRUBY, John, *Op. cit.*, p. 39.

le visage du pacha d'un geste frénétique comme pour l'effacer complètement. Simultanément, il dit : « Aucune personne n'est meilleure qu'une autre » (**Figures 2a et 2b**). Ensuite, les valets se révoltent parce qu'ils ne sont plus payés et ils demandent au prince de les virer, faute de quoi, ils démissionneront.



Figure 1



Figures 2a et 2b

Ces scènes ajoutées au début du film fonctionnent comme une prémisse qui donne le ton à l'action, la situe dans son contexte et qui définit le rapport du personnage principal avec son entourage. Nous sommes bien dans une époque où l'on cherche à éliminer les différences entre classes sociales et c'est à ce dessein que le prince adhèrera à la fin du film.

Comme nous l'avons dit, la transformation du personnage au cinéma n'est ni rapide ni subite, contrairement à ce qu'elle peut être dans la pièce de théâtre. Cette transformation est annoncée dans la séquence métaphorique du jardin. Dans le cinéma, le « cube scénique »¹⁹ ou la « scène-cage »²⁰ s'ouvre et

19- AUMONT, Jacques, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris : Armand Colin « cinéma », 2006, p. 28.

20- HELBO, André, *Op. cit.*, p. 9.

l'espace-temps devient flexible, permettant d'introduire une métaphore difficile à montrer au théâtre. Il s'agit du jardin faisant allusion aux champs, ainsi qu'à la nécessité, voire la noblesse du travail manuel. C'est dans le jardin que Karima y révèle pour la première fois la signification du titre du film :

« Ne t'occupe pas de la hache, elle ne connaît pas les mains douces. »

Ensuite, par une transition temporelle à partir d'un gros plan sur la terre, nous retrouvons le prince, déganté, accroupi, en train de travailler de façon qui démontre une grande expérience, à planter de nouvelles graines. C'est le déclic qui amènera la transformation du prince aux mains douces en l'homme travailleur. (Figures 3a, 3b et 3c)



Figure 3a



Figure 3b



Figure 3c

L'ajout de séquences absentes de la pièce dans la deuxième moitié du film, où le prince cherche en vain du travail, est nécessaire pour montrer les étapes par lesquelles le prince hautain est passé pour devenir cet autre homme avide de travail à la fin du film.

Ces ajouts contribuent également à susciter le rire ; en effet, la comédie est une caractéristique essentielle du film. A titre d'exemple, la séquence où le prince

accompagne Karima au marché pour la première fois, sert surtout à accentuer le comique à travers l'opposition entre le statut du prince et le cadre spatial où il se trouve. Le comique naît aussi de l'opposition entre le verbe et l'image quand le prince, dégoûté par l'odeur des volailles, refuse de porter l'oie achetée par Karima en expliquant que « son rang social ne le permet pas », pour paraître, dans le plan suivant, avec l'oie sous l'épaule. (Figures 4a et 4b)



Figure 4a et 4b

Ce n'est que dans la dernière séquence que nous sommes surpris d'entendre la voix du prince se présentant comme le guide attaché au bateau-mouche. Pour la première fois, il utilise son nom sans le précéder du titre princier. Il apparaît ensuite en proue du bateau-mouche au bord du Nil en train d'expliquer aux passagers, en anglais puis en arabe, l'histoire des monuments par lesquels ils passent, comme s'il faisait une nouvelle « entrée en scène ». (Figure 5) La fin est logique et très bien préparée par rapport à celle de la pièce.



Figure 5

Le prince devient le personnage idéal rêvé par l'adaptateur/narrateur et tellement souhaité par les autres personnages du film ainsi que par les spectateurs. C'est sa voix qui nous parvient d'abord, puis elle prend corps : Farid nous est révélé comme s'il était un nouveau personnage dont les choix sont le fruit de toutes les expériences et confrontations précédentes. Nous empruntons ici la notion

de « *l'incorporation du narrateur* » proposée par Jean Cléder²¹. En fait, dans le film, il n'y a pas de narrateur, sauf dans les dernières trois minutes quand le prince parle de lui-même à la troisième personne du singulier et au passé. Il décrit le personnage qu'il avait été comme s'il s'agissait d'une personne absente. Ce « narrateur » surgit avant la clôture du film. Il présente l'exemple du « bon citoyen », cette voix intérieure qui finit par triompher et par s'incarner, par prendre chair dans le corps (et l'âme) du héros du film. C'est aussi la voix des masses à l'époque et de tous les défenseurs des valeurs universelles de justice et d'égalité. Le héros en devient l'incarnation et la fin se caractérise par son propre optimisme.

A part le prince, d'autres personnages du film ont vu leurs rôles agrandis, réduits, omis ou modifiés par rapport à leur origine dans la pièce de théâtre. Salem a dans le film une présence symbolique mais non écrasante. Dans la pièce, il se fait prier par le prince et le docteur d'accepter leurs mariages respectifs avec Karima, sœur de Salem et avec Jihanne, sa belle-sœur. Dans la pièce, le personnage de Salem est important mais son ton est peu amusant et trop direct. Aussi, dans le film demeure-t-il important sans occuper une place prédominante. Son discours de prolétaire expliquant l'importance du travail pour gagner sa vie et la fierté qu'il tire de son atelier de mécanicien, est en majorité légué à sa sœur Karima dans le film. C'est Karima qui se charge d'apprendre au prince à travailler avec ses *mains douces*.

Certaines transformations mineures en disent long sur le contexte sociopolitique, telle l'histoire du fils du pâtissier croisé par les protagonistes. Au lieu d'être un fils prodigue qui travaille jour et nuit pour changer son statut et qui renierait sa dette envers son père modeste, il est un beau jeune homme en costume-cravate, membre du corps diplomatique et qui est le fiancé de la fille d'un cadre important dans la fonction publique. Un scénario qui plait beaucoup au public surtout que ce fils réussi ne renie pas ses origines.

Plans et choix musicaux

Contrairement au théâtre, le cinéma jouit de la possibilité d'offrir à l'œil du spectateur plusieurs choix de plans, une multiplicité de points de vue et un contrepoint musical. La production de sens peut donc passer par diverses formes en amont du verbal. Bien que le théâtre demeure la référence première, le cinéma dépasse la théâtralité et se donne des ailes.

21- « *Le narrateur (on pourrait dire dans l'acception large que j'en fais : l'acte narratif) s'incorpore, en ce sens qu'il devient invisible ou insaisissable (les narratologues l'ont bien montré) dans une première acception du terme incorporer, tout en prenant corps, deuxième acception du terme, à travers des personnages porte-parole, des récitants, la voix de commentaire qui accompagne souvent les adaptations.* » *Vox-poetica : Lettres et sciences humaines* (2020). « Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations)*, Paris, Armand Colin, 2012, coll. « *Cinéma/Arts visuels* » », *Propos* recueillis par Franck WAGNER, [en ligne]. Lien: <http://vox-poetica.org/entretiens/intCléder.html> (consulté le 1er février 2020). Voir aussi : CLÉDER, Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris : Armand Colin « *cinéma/Arts visuels* », 2012

Les plans généraux des pyramides, du palais royal de Montazah et ses jardins ou encore, le plan général aérien du centre-ville du Caire dans l'ouverture du film, mettent en relief la beauté de l'Égypte et renforcent la fierté nationale. (Figures 6a, 6b et 6c) Au lieu d'être, comme dans la pièce, directeur de l'un des magasins de Salem, le prince devient dans le film guide chargé d'expliquer aux touristes l'histoire nationale, notamment postrévolutionnaire, tâche dont il s'acquitte avec beaucoup de fierté. Ainsi les monuments qui occupent plusieurs plans généraux et d'ensemble ponctuent le film et constituent la dimension visuelle de son discours nationaliste.



Figure 6a et 6b



Figure 6c

Les chansons de Sabah allègent les tensions et renouent avec la tradition du musical dont l'actrice a longtemps fait partie. Enfin, la musique de Ali Ismaïl touche le public par ses emprunts au répertoire des mélodies folkloriques et suscite parfois sa nostalgie par ses notes en mineur et ses ritournelles familières au spectateur.

De ce qui précède, il apparaît que les changements opérés lors de l'adaptation ne sont pas uniquement dictés par l'esthétique mais aussi par la politique. Au moment d'écrire la pièce, Tawfik el-Hakim était encore plongé dans

l'enthousiasme révolutionnaire et son discours n'était pas dénué de politique, ne serait-ce qu'à cause de la promotion de la valeur du travail qu'il y faisait. Après la défaite de 1967 lors de la guerre contre Israël, dans *Le retour de la conscience*, el-Hakim avouera s'être trompé. Il reconnaîtra que l'ancienne classe dirigeante a été remplacée par une nouvelle classe de bureaucrates abusant elle-même de son pouvoir. La classe moyenne s'était à nouveau retrouvée perdue entre les paysans trop pauvres et les nouveaux riches.²²

Le cinéma égyptien, suite à une période de production intense et de fierté nationaliste dans les années 1950 et la première moitié des années 1960, change d'aspect après 1967. L'Organisme de soutien au cinéma et de nombreux concours officiels sont supprimés. La lutte des classes n'est plus désormais une priorité pour l'État, surtout avec la montée de la corruption politique, économique et sociale dès le milieu des années 1970.

Cependant, le film des *mains douces* a gardé sa popularité jusqu'à nos jours parce il ne s'est pas confiné à la critique politique. Il a plutôt insisté sur les dimensions sociales en traitant les notions de travail et d'égalité comme valeurs universelles et absolues.

Selon Helbo, « *la représentation est éphémère, faite de signes qui dans quelques années ne seront plus compris, voire plus visibles* »²³. En effet, la pièce de théâtre *Les mains douces* accuse ce caractère éphémère. Quant au film, il fait partie d'un cinéma égyptien « *classique* »²⁴ dans le sens où il interpelle le spectateur par la force de son récit en s'adressant aux sentiments avant de s'arrêter aux réflexions purement intellectuelles.

L'adaptation du théâtre au cinéma dépasse de loin le simple « théâtre filmé ». Elle dépend des contraintes contextuelles, des attentes du public, et nous ne dirions pas contraintes de l'intermédialité mais des embarras de choix. Elle donne lieu à un travail intense de création artistique et culturelle. Le film devient une lecture/interprétation de l'œuvre littéraire qui se moule dans l'univers du cinéaste et s'adapte au genre cinématographique, aux normes de la censure, aux conditions dictées par le contexte de la production, ses difficultés matérielles, techniques et sa conjoncture socio-historique.

22- الحكييم، توفيق، عودة الوعي، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص ١٠٠-١٠١.

23- HELBO, André, *Op. cit.*, p. 19.

24- « C'est la forme [...] intrinsèquement liée, comme dans la littérature et la peinture classiques, à un contenu. C'est la cohérence et la force de ce contenu – leurs critères d'une vision du monde, de préoccupations personnelles, et même intimes [...] qu'il s'agit de mettre en évidence. » OpenEdition (2020). SERCEAU, Michel, *Y a-t-il un cinéma d'auteur ?* Nouvelle édition, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2014, paragraphe 28 [en ligne]. Lien: <https://books.openedition.org/septentrion/6757> (consulté le 4 mars 2020).

Listes des films basés sur l'œuvre d'el-Hakim

Film		Année	Réalisateur
Coup de foudre	رصاصة في القلب (مسرحية) Pièce de théâtre	1944	Mohamed Karim
Le lien sacré	الرباط المقدس (رواية) Roman	1960	Mahmoud Zoulficar
Les mains douces	الأيدي الناعمة (مسرحية) Pièce de théâtre	1963	Mahmoud Zoulficar
La nuit de noces	ليلة الزفاف (قصة قصيرة) Nouvelle	1965	Henri Barakat
Chassé du paradis طريد الجنة	الخروج من الجنة (مسرحية) Pièce de théâtre	1965	Fatine Abdel Wahab
La sortie du paradis الخروج من الجنة		1967	Mahmoud Zoulficar
Journal d'un substitut de campagne	يوميات نائب في الأرياف (رواية) Roman	1969	Tawfik Saleh
Le dilemme	الورطة (مسرحية) Pièce de théâtre	1972	Ibrahim El Chakankiri
La femme qui a vaincu le diable	المرأة التي غلبت الشيطان (قصة قصيرة) Nouvelle	1973	Yehya El Alami
Le nid tranquille	العش الهادئ (مسرحية) Pièce de théâtre	1976	Atef Salem
Une histoire derrière chaque porte	حكاية وراء كل باب عن «أريد أن أقتل» (مسرحية) Adaptation de la pièce Je veux tuer	1979	Saïd Marzouk
Oiseau d'Orient	عصفور من الشرق (رواية) Roman	1986	Youssef Francis

Bibliographie

- AL-MAGALEH, Abdullah Ali, Tawfiq al-Hakim's quest to originate Arabic drama: An assessment of his theoretical endeavors, Ph.D., Arts: Indiana: Indiana University, 1988.
- AUMONT, Jacques, Le cinéma et la mise en scène, Paris : Armand Colin « cinéma », 2006.
- BADAWI, M. M., Modern Arabic drama in Egypt, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

- BERQUE, Jacques, L'Égypte : Impérialisme et révolution, Paris : Gallimard « Bibliothèque des sciences humaines », 1967.
- CLÉDER, Jean, Entre littérature et cinéma. Les affinités électives, Paris : Armand Colin « cinéma/Arts visuels », 2012.
- DENOZ, Laurence, « La relativité du Temps et de l'Espace dans le théâtre lā-ma'qūl de Tawfiq al-Ḥakīm » in Arabica 58 (2011), pp. 387-403.
- HELBO, André, L'adaptation : du théâtre au cinéma, Paris : Armand Colin, 1997.
- HOFFERT, Yannick et KEMPF, Lucie (dir.), Le théâtre au cinéma : adaptation, transposition, hybridation, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2010.
- LONG, Richard, Tawfiq al Hakim: playwright of Egypt, London: Ithaca press, 1979.
- PRÉDAL, René, Cinéma sous influence. Le cinéma à l'épreuve de l'Histoire, de la littérature et des genres, Paris : L'Harmattan, 2007.
- SERCEAU, Michel, L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures, Liège : Éditions du CÉFAL, « Grand écran Petit écran, essais », 1999.
- SOMEKH, Sasson, Genre and Language in Modern Arabic Literature, Studies in Arabic Language and Literature, volume I, Wiesbaden : Otto-Harrassowitz, 1991.
- TESSON, Charles, Théâtre et cinéma, SCÉRÉN-CNDP, Cahiers du cinéma, « Les petits Cahiers », 2007.
- TRUBY, John, traduit par LEVET, Muriel, Anatomie du scénario : cinéma, littérature, séries télé, Paris : Nouveau Monde Éditions, 2010.
- VANOYE, Francis, L'adaptation littéraire au cinéma : formes, usages, problèmes, Paris : Armand Colin, 2011.
- WASSEF, Magda (dir.), Égypte, 100 ans de cinéma, Paris : Institut du monde arabe, 1995.

Sitographie

OpenEdition (2020). SERCEAU, Michel, Y a-t-il un cinéma d'auteur ? Nouvelle édition, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2014, paragraphe 28 [en ligne].
Lien: <https://books.openedition.org/septentrion/6757> (consulté le 4 mars 2020).

Ouvrages de Tawfik el-Hakim en langue arabe

الحكيم، توفيق، فن الأدب، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨، ٣١١ ص.

Fan al-adab (L'art de la littérature), Le Caire : Librairie Misr, 1988, 311 p.

الحكيم، توفيق، نظرات في الدين الثقافة المجتمع، القاهرة: المكتب المصري الحديث، ١٩٧١، ٩٩١ ص.

Nazarāt fi al-dīn al-thakāfa al-mogtama' (Regards sur la religion la culture la société), Le Caire: Le bureau égyptien moderne, 1979, 199 p.

ملخص | من مسرحية توفيق الحكيم (١٩٥٤) إلى فيلم محمود ذو الفقار (١٩٦٣)، تمثل الأيدي الناعمة تحدياً من حيث نقل المشهد المسرحي إلى الشاشة السينمائية ومعالجة المحتوى بما يتفق مع السياق الاجتماعي والتاريخي. وبعد توضيح السياقات الثقافية والاجتماعية والتاريخية المختلفة لكل من المسرحية والفيلم، تركز الدراسة على الجهد المبذول في معالجة النص من حيث اللغة والشخصيات والحبكة ومواقع التصوير والموسيقى، وذلك لفحص التحولات المختلفة التي أجريت من أجل استقبال أفضل للفيلم.

كلمات مفتاحية | اقتباس - توسط - المسرح والمجتمع - التلقي - توفيق الحكيم

Notice biographique | Après avoir obtenu sa licence ès Lettres de l'Université d'Alexandrie, **Yasmine Haggag** a soutenu en 2014 sa thèse de magistère autour du Mur de séparation filmé dans 3 documentaires français et de l'analyse de l'espace palestinien quotidien selon ses représentations filmiques. En 2017, elle a soutenu sa thèse de doctorat portant sur l'image d'Alexandrie dans la presse francophone cosmopolite d'Égypte et la formation du mythe actuel de la ville à partir des images de presse. Ses études allient la sémiologie de l'image aux études culturelles.